

Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования

Miroshkina, Alfiya

Arbeitspapier / working paper

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Miroshkina, A. (2018). Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования. Magnitogorsk. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-57179-4>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more Information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

На правах рукописи

МИРОШКИНА Альфия Фаритовна

**КИНОМУЗЫКА АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ:
ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ**

17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Магнитогорск 2017

**Работа выполнена на кафедре истории и теории музыки
ГБОУ ВО «Оренбургский государственный институт искусств
им. Л. и М. Ростроповичей»**

Научный руководитель:

Ромашук Инна Михайловна
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Государственный
музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова»,
профессор кафедры музыковедения и композиции

Официальные оппоненты:

Красникова Татьяна Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российская академия
музыки имени Гнесиных»,
профессор кафедры теории музыки

Умнова Ирина Геннадьевна
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Кемеровский
государственный институт культуры»,
профессор кафедры музыкознания
и музыкально-прикладного искусства

Ведущая организация:

ГБОУ ВО «Московский государственный
институт музыки имени А. Г. Шнитке»

Защита состоится 20 мая 2017 года в 17.00 на заседании диссертационного совета ДМ 210.008.01 при ГБОУ ВО Челябинской области «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки» по адресу: 455036, Магнитогорск, ул. Грязнова, 22.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки и на сайте magkmusic.com. Автореферат помещен на сайте ВАК Минобрнауки РФ (<http://vak.ed.gov.ru>) и на сайте ФГБОУ ВО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки» (magkmusic.com.)

Автореферат разослан «___» _____ 2017 года.

**Ученый секретарь
Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения,
доцент**



Е. В. Чернова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Актуальность исследования. Важную часть наследия А. Шнитке составляет его киномузыка. В ней формировались многие черты художественного мышления композитора, апробировались и закреплялись принципы музыкального языка, связанные с поли- и моностилистикой, додекафонией, алеаторикой и сонористикой, новыми подходами к инструментальным средствам письма; вызревали методы выявления конфликтной драматургии, обозначились рельефы символов и подтекстовых идей, свойственных ему моно-диалогическим структурам. Здесь запечатлены многие творческие идеи композитора, получившие претворение в его симфонической, камерной, хоровой музыке, операх, вокальных сочинениях.

Особую значимость имело обращение мастера к раскрытию в киномузыке образов классической русской литературы и произведений крупных современных писателей, что оказало существенное влияние в целом на процессы смыслообразования в его музыке, их многомерность.

Между тем, до сих пор не было специального исследования, непосредственно посвящённого изучению кинопартитур мастера. Это объясняется, прежде всего, труднодоступностью рукописей Шнитке, что подтверждает и работа, проделанная автором диссертации: каждая рукопись, по сути, становилась открытием.

Таким образом, необходимость восполнить существенный пробел в шнитковедении, изучив этот, во многом, уникальный художественный пласт музыки Шнитке, назрела давно.

Научная новизна. Представленная к защите диссертация – первое исследование кинопартитур Шнитке, в котором рассмотрены наиболее значительные работы композитора, созданные в содружестве с выдающимися режиссёрами XX века и вошедшие в золотой фонд отечественного искусства. Впервые в научный обиход вводится массив рукописных партитур Шнитке, которые изучены подробно. Актуальность и новизна настоящей работы определяются и тем, что диссертант выявляет некоторые принципиально значимые свойства творче-

ского метода композитора, которые наиболее рельефно проявились при создании музыки для кино. К киномузыке Шнитке обращался на протяжении всей жизни, создавая партитуры к художественным, документальным, мультипликационным, телевизионным фильмам. Среди его киноработ центральное положение занимает музыка к художественным фильмам, представляющая и самую объёмную часть киномузыкального наследия мастера. Это побуждает обратиться к феномену «музыка Шнитке в художественном фильме» как явлению, тесно связанному с его литературной основой и режиссёрским решением.

Основной целью диссертации являются комплексное исследование музыки А. Шнитке, написанной для художественных фильмов, выявление драматургических и стиливых особенностей киномузыкальных партитур мастера.

Исходя из данной цели, возникла необходимость решения следующих **задач**:

- 1) изучить жанровые и стиливые черты партитур А. Шнитке, созданных для художественных кинолент;
- 2) определить принципы киномузыкальной драматургии в изучаемой области творчества композитора;
- 3) проанализировать художественные средства, использованные мастером;
- 4) выявить композиционные особенности киномузыкальных партитур Шнитке;
- 5) сравнить методы его работы в разных жанрах художественного кинематографа;
- 6) раскрыть свойства музыки за кадром (в контексте фильма и в партитуре Шнитке);
- 7) показать взаимоотношения музыки в кадре и за кадром.

Объектом исследования является киномузыкальное творчество Шнитке в сфере художественного кинематографа и прежде всего его рукописные партитуры, созданные для фильмов крупных режиссёров современности – Э. Климова, А. Михалкова-Кончаловского, И. Таланкина, Л. Шепитько, Ю. Карасика.

Предметом исследования стали драматургические, стиливые и композиционные особенности киномузыки мастера.

Материалы исследования:

- 1) видеозаписи фильмов с музыкой композитора;
- 2) его рукописные киномузыкальные партитуры;
- 3) литературные первоисточники, получившие претворение в области художественного кинематографа.

Рассмотрено всё киномузыкальное творчество Шнитке – проанализированы двадцать шесть рукописных партитур мастера, среди которых музыка к художественным, телевизионным, документальным фильмам. При этом в центре внимания оказались наиболее крупные, показательные работы композитора в сфере художественного кинематографа. Дан подробный анализ двенадцати кинопроизведений Шнитке, бóльшая часть которых *исследована впервые*.

Ограничения касаются партитур к документальным, научно-популярным и анимационным фильмам. Как показывает опыт работы с киномузыкальными рукописями мастера, каждая из этих сфер требует специального подхода и отдельного исследования.

Степень научной разработанности. Основной круг работ о творчестве Шнитке, как известно, включает исследования симфонических и камерных жанров; изучены инструментальные концерты, оперы и другие сочинения для музыкального театра. В монографиях В. Холоповой и Е. Чигаревой, А. Ивашкина, в книге Е. Чигарёвой, в ряде диссертационных работ о творчестве Шнитке¹ идёт речь преимущественно о крупномасштабных произведениях композитора. Поднимаются также проблемы оперной драматургии (Е. Ханнанова), раскрытия диалогических принципов в инструментальных ансамблях с фортепиано (Е. Захарова), «фаустианской» темы (Г. Ковалевский).

Ценные наблюдения по интересующей нас теме содержатся в труде В. Холоповой «Композитор Альфред Шнитке», а также в недавно изданной книге А. Богдановой, которая посвящена проблеме «музыка и кино в творчестве Шнитке». При этом автор указывает, что данная книга – лишь «предваряющий этап к системному изучению сохранившихся партитур киномузыки, запи-

¹ Кандидатские диссертации: Акишиной Е. (2003), Бевз С. (2001), Васильевой Н. (2000), Вобликовой А. (1989), Захаровой Е. (2008), Ковалевского Г. (2006), Тиба Д. (2003), Ханнановой Е. (2010); докторская диссертация Франтовой Т. (2005)

сей, фонограмм фильмов» и что уже «настало время изучения всего этого жанрового блока в целом»².

Для понимания творческого метода композитора, принципов его работы над созданием киномузыки, ощущения специфики жанра, необходимыми являются высказывания мастера, его размышления, комментарии к собственным сочинениям, беседы с А. Ивашкиным и Д. Шульгиным, рассуждения тех кинорежиссёров, с которыми Шнитке сотрудничал (А. Митта, Э. Климов, А. Хржановский).

Важные наблюдения о стиле и технике письма Шнитке почерпнуты в работах А. Вальковой, А. Вобликовой, С. Савенко, в статьях сборника «Альфреду Шнитке посвящается», а также в трудах Т. Егоровой, И. Ромащук и И. Шиловой, касающихся вопросов музыки в кино. Особое значение для понимания кино как сложного художественного феномена имеют работы Ю. Лотмана.

Возросший в последние годы интерес учёных к киномузыке Шнитке ещё раз подчёркивает актуальность и своевременность настоящего диссертационного исследования киномузыкального творчества композитора, и прежде всего – его рукописных партитур музыки к фильмам.

Методология исследования базируется на положениях исторического и теоретического музыкознания, а также на выработанных принципах исследования киномузыки. В связи с изучением малоизвестного материала (в том числе рукописного), стал необходимым развёрнутый анализ сочинений. В данной работе автор использовал «многоступенчатый» принцип анализа: от литературного первоисточника через собственно режиссёрское раскрытие сюжета к киномузыкальной партитуре; рукописная партитура и фонограмма музыки изучены как близкие, но не идентичные тексты.

² Богданова, А. О киномузыке Альфреда Шнитке: художественные фильмы. – М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2015. – С. 6.

Научная новизна исследования состоит в том, что *впервые*:

- рассмотрен широкий круг вопросов, касающихся работы Шнитке в кинематографе с привлечением рукописных партитур, большинство из которых изучены впервые;
- подробно проанализированы и вводятся в научный обиход рукописные киномузыкальные партитуры Шнитке, составляющие ценный пласт наследия мастера;
- с опорой на архивные материалы детально рассмотрены жанрово-стилевые и композиционные принципы киномузыкальных партитур, соотношения музыки в кадре и за кадром;
- подробно раскрыто содержание рукописных киномузыкальных партитур;
- предпринята попытка уточнить периодизацию работы композитора в кино;
- представлен корпус важных архивных данных, которые позволяют приблизиться к изучению творческого метода Шнитке в создании киномузыки;
- уточнён список фильмов, музыку к которым написал Шнитке, составлена хронологическая таблица с указанием времени выпуска кинокартин.

В связи с целью, объектом, предметом и задачами настоящего исследования на защиту выносятся следующие **положения**:

1. Киномузыка А. Шнитке – важная составляющая отечественной музыкальной культуры второй половины XX века.
2. Кинопартитуры занимают особое место в наследии композитора и раскрывают новые грани его творчества.
3. В кинопартитурах Шнитке претворены традиции и новые свойства музыкального театра и инструментальных (симфонических) жанров, использованы новейшие средства раскрытия образного содержания.

Достоверность результатов исследования подтверждена опорой на архивные и рукописные материалы, а также обеспечена использованием апробированных методов анализа музыкальных партитур.

Теоретическая значимость работы. Диссертация представляет собой первое комплексное изучение киномузыки А. Шнитке на основе рукописных

партитур и даёт материал для более глубокого и полного исследования художественного метода и эволюции творчества композитора; может быть полезна при дальнейшем изучении музыки в отечественном кино.

Практическая значимость работы. Материалы диссертации могут быть использованы в курсе истории русской музыки XX века, в курсах по истории кино и киномузыки в кинематографических и театральных вузах. Исследование может оказать практическую помощь композиторам, режиссёрам, студентам-кинематографистам. Выводы работы могут быть востребованы исследователями творчества Шнитке, историками киноискусства, а также композиторами, работающими в сфере кинематографа. Кроме того, результаты исследования могут быть использованы для учебной, внеучебной и просветительской деятельности в школах, колледжах, творческих организациях.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре истории и теории музыки Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей и рекомендована к защите. Концепция и основные положения исследования были представлены на российских научных конференциях: (Москва, Союз московских композиторов, 2007, 2008, 2014; Оренбург, 2007, 2008, 2009, 2011, 2016; Москва, ВГИК, 2016). Результаты исследования изложены в 19 научных статьях, в том числе 4 опубликованы в журналах, рекомендованных ВАК (перечень приведён в конце автореферата). Общий объём публикаций составляет 7,9 печатных листов.

Ряд положений диссертации раскрыт при чтении лекционных курсов истории музыки, анализа музыкальных произведений, читаемых автором в ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей; на курсах повышения квалификации преподавателей ДМШ и ДШИ (г. Оренбург).

Структура диссертации. Исследование состоит из Введения, четырёх глав, Заключения, Списка литературы и Приложений, которые содержат развёрнутые примеры из киномузыкальных партитур Шнитке, архивные рукописные материалы неизданных партитур, таблицы и схемы их содержания, хронологическую таблицу.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Введение содержит обоснование избранной темы и её актуальности. Сформулированы цель, объект, предмет и задачи исследования, определены материал и методологические основы, изложены положения, выносимые на защиту, указаны теоретическая и практическая значимость работы, структура диссертации.

В первой главе **«Киномузыка в творчестве Альфреда Шнитке»** отмечены связи между крупными произведениями Шнитке и так называемой «прикладной» музыкой, что проявляется на всех уровнях: концепционном, образно-смысловом, интонационно-тематическом. Подчёркнуто, что в киномузыке композитор апробировал разные подходы к созданию музыкальных композиций и различные композиторские техники, жанры и стили прошлого и настоящего. Принципиально важным было соприкосновение с визуальными кинообразами, создающими каждый раз потребность особого взаимодействия музыки и кинокадра, киносцены, текста и музыки, музыки в кадре и за кадром. Речь идёт о музыке Шнитке в кинематографе, как о целостном художественном явлении. Композитор работал в кино на протяжении всей жизни и в течение более тридцати лет (1962 – 1994) создал в общей сложности около семидесяти киномузыкальных партитур, охватив в результате практически все сферы существующего киноискусства. Принципиально важно, что он был участником создания *авторского* кинематографа. Подчёркнуто, что свойства *моностиля* композитора проявляются в его киномузыке на всём творческом пути, а не только в поздний период.

Условно можно выделить три крупных периода работы Шнитке в кино, соответствующие трём десятилетиям жизни и творчества композитора: это 1960-е годы; 1970-е годы и 1980-е – начало 1990-х годов. Данная периодизация соответствует той, которая предложена исследователями творчества композитора в связи с универсалиями, характерными для каждого из означенных периодов. Вместе с тем, показано, что эта периодизация обусловлена объективными факторами, связанными именно с работой композитора в кино.

В разделе *1.1. «Период шестидесятых годов»* рассмотрено начало творческого пути А. Шнитке и его работы в кинематографе. В это время композитор написал музыку к девяти художественным, трём телевизионным и двум мультипликационным фильмам. Здесь намечены идеи, которые будут развиты на всём протяжении его работы в кинематографе.

Необходимость организовывать музыкальный ряд фильма согласно его тематике и специфике жанра и при этом обладать возможностью экспериментировать, открывая новые способы раскрытия содержания благодаря свойствам музыкальной драматургии и использованию полифонии идей – всё это имело важное значение для формирования свойств музыкального языка композитора, и не только в сфере кино. Подчёркнуто, что Шнитке обладал безусловным даром оставаться самим собой, используя арсенал современных средств и обращаясь к любым жанрам, в том числе и к киномузыке. В работе обозначены моменты взаимосвязи кинопартитур композитора с его произведениями академического направления.

Так, в шестидесятые годы в киномузыке Шнитке намечается многое из того, что станет характерным для его мышления и стиля. Шнитке апробировал свойства музыки в различных жанрах кино, обращался к полистилистике, иносказанию, полифонии временных соотношений, использовал различные современные средства музыкального языка, выстраивал композиции в соответствии со спецификой фильма-драмы исторического, современного, психологического характера и фильма-гротеска.

Особое внимание уделено киноработам Шнитке рубежа шестидесятых-семидесятых годов, когда в отечественном кинематографе проявился повышенный интерес к русской литературе и нравственным проблемам бытия. Композитор в это время создаёт музыку к нескольким фильмам на сюжеты произведений А. Чехова, активно соединяя исторические эпохи в пространстве сюжета и раскрывая вневременные идеи современными звуковыми средствами. В целом, первый период киномузыкального творчества композитора может быть уподоблен своего рода экспозиции, в которой обозначились некоторые художественные идеи, важные для всего творчества композитора.

В разделе *1.2. «Семидесятые годы»* речь идёт о центральном, наиболее продуктивном периоде работы Шнитке в сфере кинематографа: в это время им создана музыка более чем к двадцати художественным фильмам. Процесс расширения круга работ композитора продолжается и в сфере телевидения и анимации. Он пишет музыку к телеспектаклям, а также к ряду мультфильмов А. Атаманова, А. Хржановского, В. Угарова; прикасается к пушкинским образам, развивает волнующую его тему *художник и время* (трилогия Хржановского «Я к вам лечу воспоминаньем...», «И с вами снова я», «Осень»). Отмечено, что в этот период композитор работает также в сфере документального и научно-популярного кино.

В данный период значительно расширяется круг режиссёров, с которыми сотрудничает Шнитке. Продолжая работу с И. Таланкиным, Э. Климовым, А. Хржановским, композитор начинает активную совместную деятельность с Л. Шепитько, А. Миттой, А. Зархи, А. Згуриди, А. Михалковым-Кончаловским, Г. Егиазаровым, А. Смирновым и другими.

Представленные фильмы демонстрируют широкий жанровый диапазон фильмов с музыкой Шнитке: от исторических драм до сказок Р. Киплинга. Выделено и разнообразие жанровой направленности кинофильмов, к которым композитор писал музыку: историко-психологическая драма «Агония», мелодрама «Осень», документально-гротесковый «Спорт, спорт, спорт», детские кинокартины «Рикки-Тикки-Тави» по сказке Р. Киплинга и «Приключения Травки» по повести С. Розанова, фильм-концерт «Клоуны и дети», историческая притча «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил». Отмечено, что в ряде кинопартитур преобладает авторская музыка, а стилевые аллюзии используются экономно. Композитор подчас раскрывается и как проникновенный лирик, для которого характерен мягкий, добрый юмор (в фильмах для детей).

При этом едва ли не во всех кинопроизведениях с его музыкой центральное положение по-прежнему занимают темы глубоко нравственного звучания. Как и ранее, из киномузыкальных партитур Шнитке продолжают «прорастать» идеи крупных произведений. Музыка для фильмов используется при этом как в неизменном виде, так и в качестве тематической основы.

В разделе **1.3. «Последнее десятилетие»** представлен поздний период творчества мастера, время завершения его работы в кино. Круг режиссёров, с которыми сотрудничает композитор, значительно сужается: Э. Климов, А. Митта, И. Таланкин, А. Згуриди и Н. Клдиашвили, А. Хржановский, М. Швейцер.

Здесь внимание акцентируется на устойчивых, ставших характерными, особенностях музыкального письма композитора. Отмечены и новые подходы к воплощению кинообразов фильма-катастрофы «Экипаж» (в партитуре название другое – «Запас прочности»), а также многосерийного телефильма «Маленькие трагедии».

В начале восьмидесятых годов композитор постепенно заканчивает работу и в жанре анимационного и документального кино. Завершающими работами мастера в сфере киномузыкального искусства стали фильмы В. Пудовкина «Последние дни Санкт-Петербурга» («Конец Санкт-Петербурга») и Ю. Кары «Мастер и Маргарита», музыку к которым композитор писал вместе с сыном – Андреем Шнитке.

Таким образом, на протяжении нескольких десятилетий работы композитора в кинематографе постоянно шёл творческий процесс – от поиска и экспериментов в шестидесятые годы, к формированию принципа полистилистики на рубеже семидесятых годов при дальнейшем расширении жанрового наклонения картин, выработке особых индивидуальных подходов к воплощению музыкальной драматургии и всё большего проявления моностилистики.

Вторая глава «Музыка к художественным фильмам И. Таланкина» посвящена изучению совместных работ Шнитке с известным кинематографическим деятелем XX века. Сотрудничая с режиссёром около двадцати лет (1962-1981), мастер создал музыку к большинству его фильмов, где на первом плане показаны образы неординарные, характеры сложные, проблемы значимые³.

Подчёркнута общность позиций композитора и режиссёра в части раскрытия ключевых проблем нравственного выбора, жизни и смерти, добра и зла. На примерах из разных исторических эпох говорится о непреходящих челове-

³ Результатом их совместной работы стали фильмы «Вступление», «Дневные звёзды», «Выбор цели», «Отец Сергей», «Звездопад»; все они вошли в золотой фонд киноискусства.

ских ценностях, о духовно-нравственных основах жизни. Режиссёра и композитора роднят глубокий подход к выявлению не внешних, а внутренних мотиваций в раскрытии содержания, стремление к смысловому соединению подчас резко контрастных кадров, их «симфонизации».

В процессе анализа киномузыкальных партитур прежде всего обращено внимание на претворение важных для композитора художественных тем, драматургических и интонационно-образных принципов их воплощения.

В разделе **2.1. «"Вступление": тема войны и её воплощение»** подчёркнуто значение первого опыта композитора в становлении и формировании его киномузыкального мышления, рассмотрены основные темы-образы, их развитие в партитуре и фильме, особенности использования музыки в кадре, оркестровые приёмы письма композитора.

Создавая музыку к данному фильму, композитор последовательно раскрывает тему *жизни вопреки войне и смерти*, подчёркивая один из главных мотивов киноповести – мотив *надежды*, который развивается в ряде лирических лейттем (*надежды, мечты и прощания*). Тема войны, напротив, запечатлена в одном ритмо-комплексе, который на протяжении фильма звучит многократно и настойчиво. Здесь Шнитке следует традиции противопоставления многоплановой, «многоцветной» картины жизни обобщённому образу-символу насилия, вторжения, смерти.

Отмечено, что в этой партитуре складывается сложный метод концентрации образно-тематического материала в первом же номере, использования и развития лейтмотивов, скрепляющих композицию, а также прорастания из них новых элементов и раскрытия на вариативной основе не близких, а различных музыкальных образов. Подчёркнуто, что важной для раскрытия концепции является именно авторский музыкальный текст. В партитуре к фильму «Вступление» закадровая музыка раскрывает глубокий внутренний смысл происходящего, выводит содержание на высокий уровень художественного обобщения. Шнитке использует здесь классически выверенную модель воплощения тем *жизни и смерти, добра и зла, войны и мира*: предельно далеко «разводит» контрастные образные сферы. Фиксируя негативные моменты, композитор усили-

вает роль ритма, подчёркивает ударные свойства фортепиано, вводит ритмическое *ostinato*, применяет сонорные эффекты в моменты трагического слома.

Раздел 2.2. «*”Дневные звёзды”*: тема – художник и время» посвящён изучению особенностей драматургии и композиции в фильме И. Таланкина, музыки к нему и собственно партитуре А. Шнитке. В фильме, как и в главной книге Ольги Бергольц, составившей основу картины о жизни, войне, о судьбе художника, ослаблены сюжетные связи. В содержании внимание акцентируется на метафорах, «сбоях» часов истории, одновременном показе далёких по времени, но по смыслу близких событий. Это позволяет режиссёру и композитору выйти на более высокую ступень философского и художественного обобщения не только темы *России*, но и темы *жизнь человека*, причём обе эти темы становятся главными. Фильм «Дневные звёзды» стал этапным для Шнитке как мастера, серьёзно работающего в кинематографе: «именно фильм “Дневные звёзды” помог мне, – писал композитор, – понять драматургическую значимость музыки в кино. Я увидел, как музыка может влиять на конструкцию фильма, а в итоге на его восприятие. Музыка способна служить как бы незримой опорой драматургической конструкции: отмечать кульминации, разделы в картине»⁴.

Показано, что в основе киномузыкальной партитуры лежит система лейтмотивов (лейтобразов), характеризующих контрастные образные сферы: внутренний мир главной героини, её воспоминания, мечты, надежды (лирический тематизм, объединённый общим тональным центром – *g-moll*)⁵ и трагические события в прошлом и настоящем (лейтмотив *судьбы*)⁶. В партитуре Шнитке музыка, раскрывающая мир детства героини и образы-символы России, определяет характер бó льшей части номеров (из четырнадцати – десять). Рассмотрены ситуации с включением алеаторики и сонористики, с соединением авторской

⁴ Шнитке А. Изображение и музыка – возможности диалога: [беседа с композитором А. Шнитке / Зап. Е. Петрушанская] // Искусство кино. – 1987. – № 1. – С. 71.

⁵ Семантику этой тональности, касаясь творчества Шнитке, Е. Чигарёва трактует как «агрессивное разрушительное начало» [см.: Чигарёва Е. К проблеме семантики тональностей у Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается: Сб. науч. тр. / МГИМ им. А. Г. Шнитке / Отв. ред. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – М.: Композитор, 2008. – Вып. 6. – С. 27.]. Однако данный музыкальный и образный материал – несколько иного свойства. Здесь, скорее, показано то, что разрушается, уничтожается.

⁶ Лейтмотив судьбы представлен в виде своего рода ритмо-формулы, которая впервые появляется в трёх каденциях фортепиано в № 3 «Зимний зоопарк».

музыки и церковных песнопений (сцена отпевания царевича Димитрия)⁷, с использованием своего рода «контрастной полифонии» в системе кадры/музыка (соединение несоединимого). Отмечены средства воссоздания исторических событий, переживаемых как современные: додекафония, оstinатность, полифонические приёмы, особые тембровые характеристики (включение двенадцати колоколов в сценах «казни» колокола).

Важно, что в этой киноработе Шнитке закрепились функции вступительных и финальных эпизодов в общей симфонизированной композиционной структуре⁸.

В разделе 2.3. «*”Звездопад”*: вечная и современная тема – жизнь/смерть» данный фильм и его музыка рассматриваются как своего рода третья часть сверхжанровой киномузыкальной партитуры Шнитке (наряду со «Вступлением» и «Дневными звёздами»).

Выявляются основные принципы создания композитором кинопартитуры: построение конфликтной драматургии на основе сопряжения контробразов, среди которых наиболее широко и разнопланово представлены лирические темы, а лейтмотив судьбы – ритмический (или оstinатный) комплекс с включением ударных инструментов, электрогитары и басовой гитары; обращение к испытанному приёму монотематического развития контрастных образов из одного тематического ядра (лейтмотивы *прощания и войны*); использование полифонии как средства динамизации образов.

Особое внимание уделено анализу способов работы композитора «по модели» (аллюзия на русскую народную песню при создании лейттемы *воспоминаний*) и с цитатой (включение в качестве лейттемы *любви* побочной партии из «Ромео и Джульетты» Чайковского и использование её гармонической основы для сопряжения с авторским музыкальным материалом). Раскрытие музыкальной концепции происходит на основе принципа своё/чужое: объединяются кон-

⁷ Созданное композитором молитвословие будет затем использовано композитором в Третьем гимне для виолончели, фагота, саксофона, клавесина и колокольчиков.

⁸ В фильме использованы все созданные композитором номера партитуры: весьма редкий случай почти полного соответствия музыки кинокартины тексту партитуры.

трастные художественные пласты (прошлое и настоящее), авторская музыка и цитаты (классика и фольклор), которые, в свою очередь, становятся объектами моделирования и трансформаций. В рукописи зафиксирована поэзная композиция из 15 номеров с вариантами тембровых решений, тогда как в фильм полностью вошёл лишь один эпизод – № 14 «У реки», основанный на мотиве *войны*. Тем важнее изучение подлинного музыкального текста, оказавшегося в «запаснике» художественных идей мастера.

В разделе **2.4. «"Выбор цели": нравственные проблемы бытия»** рассматриваются характерные черты литературного источника фильма (киноповесть Д. Гранина), картины И. Таланкина и партитуры А. Шнитке, как этапного киномузыкального произведения, в котором впервые в творчестве композитора резко противопоставлены сферы и образы, принадлежащие разным национальным культурам: русской (мелодически распеваемая лейттема Курчатова напоминает о музыке Чайковского; подлинная мелодия песни «Трубили трубушки») и американской (блюзовые интонации и ритмы в характеристике Оппенгеймера). Антитеза – главный фактор масштабной музыкальной композиции из 35 номеров и музыкальной драматургии фильма. Показано, как в музыкальное действие включаются образы разрушения, смерти (сонорные звукокомплексы, использование синтезатора Synthi A). Для композитора время создания музыки к фильму «Выбор цели» – 1974 год – стало рубежным: начинается «тихий период» (В. Холопова)⁹, который открывается не только «Гимнами» для ансамбля инструментов, но и киномузыкой «Выбор цели», «Осень». По сравнению с предыдущими и последующими партитурами Шнитке к фильмам Таланкина музыка фильма «Выбор цели» содержит гораздо большее количество сцен и эпизодов, раскрывающих личную драму героев и «рисующих» пленэрные картины. Здесь широко представлены «малые циклы», в которых несколько номеров объединены одним тонально-тематическим материалом (№ № 8-10, 23-25, 21-35), что подчёркивает логику сквозного симфонического развертывания материала.

⁹ Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. – М.: Композитор, 2008. – С. 112.

Третья глава «Совместные работы с Э. Климовым и Ю. Карасиком» открывается разделом 3.1. «Музыка к фильмам Э. Климова», в котором на примере музыки А. Шнитке к фильмам «Похождения зубного врача», «Спорт, спорт, спорт», «Агония», «Прощание» раскрываются особые индивидуальные авторские проекты, отличающиеся по содержанию, стилистике, драматургии и форме.

В разделе 3.1.1. «*”Похождения зубного врача”: музыкальное прочтение сатирической темы*» подчёркнуты особенности воплощения необычного сценария-эссе в киномузыкальной партитуре А. Шнитке к фильму Э. Климова. Определены методы работы композитора при создании музыкальных образов: стилизация и аранжировка. Партитура оказалась словно бы стилизованной одновременно под музыку XVII века и под мелодии современных бардовских песен.

Наряду с известными по «Сюите в старинном стиле» «барочными» музыкальными образами, кинопартитура включает развёрнутый блок номеров, в которых тематизм напоминает о стиле Баха (в том числе, в применении риторических фигур). «Баховские» прообразы, помещённые в сатирически-гротескный сюжетный контекст фильма, создают поле сильного напряжения, что выводит тему «зубного врача» на совершенной иной уровень осмысления проблемы *человек и человечность*.

Шнитке также стилизует танцевальную музыку: вальс и чарльстон, проводя идеи парадоксального несогласования визуального и музыкального текстов, игры смыслов на основе переинтонирования знакомых бытовых мелодий. Интерес представляют и аранжировки бардовских песен Н. Матвеевой (№ 1), Ю. Кима (№ № 4, 5), сделанные Альфредом Шнитке с использованием гитары, арфы, клавесина, маримбы (текст не выписан). В результате возникает особая звуковая атмосфера, в которой, кажется, возможны всякие неожиданные, ирреальные и даже фантастогорические сюжетные ходы¹⁰.

На основе контрастного стилевого материала возникает своеобразная композиция, в которой сочетаются принципы многочастной сюиты (композиция

¹⁰ К сожалению, эти выразительные аранжировки в фильме претерпели изменения: стали просто фоном-аккомпанементом бардовских песен.

включает 21 номер), старинной сонаты, трёхчастной репризной и концентрической форм. Бардовские песни образуют своего рода «рамку», внутри которой, как сюжет в сюжете, оживают барочные образы, а в центре – помещены танцы.

В разделе **3.1.2. «"Спорт, спорт, спорт": современные образы и их интерпретация»** акцентируется внимание на оригинальном жанровом и композиционном решении фильма. Центральные «главы» этой причудливо-гротесковой картины посвящены реальным историям из жизни известных спортсменов (через интервью с ними и тренерами). «Ходом», объединяющим новеллы, стала фигура массажиста дяди Володи: рассказанные им истории разворачиваются в гротесковой форме и помогают восприятию подчас резко контрастных игровых и документальных кадров («метод гармонической эклектики»¹¹). Разнообразный визуальный материал объединяет музыка. Сохранившаяся кинопартитура Шнитке представляет собой масштабную композицию из девятнадцати номеров, резко контрастную, но имеющую и общее симфоническое развитие. Композитор создал многоплановое киномузыкальное произведение, в котором действуют принципы как согласования, так и несогласования визуальных и звуковых текстов. Как в фильме свободно располагаются документальные кадры и игровые эпизоды, так и в партитуре сосуществуют контрастные музыкальные образы. Объединяет партитуру главная тема-«образ современного спорта»¹², которая становится источником активного развития и трансформации образа на основе метода монотематизма с разворачиванием фуги и менуэта.

Кроме того, Шнитке использует приёмы стилизации барочных жанров и включения современных техник (алеаторики, сонористики). Принцип антитезы раскрыт в гротескном ключе. Композитор вводит в собственный текст темы из опер Н. Римского-Корсакова, симфонии П. Чайковского, песни «Какая странная судьба»¹³, даёт их в свободном порядке, используя при этом ремарки, из содержания которых становится понятным соотношение визуального и музыкально-

¹¹ Климов Э. – Павленко А. Цель творчества – самоотдача // Климов Э. Неснятое кино. Сценарии. Интервью. Воспоминания. – М., 2008. – С. 225.

¹² Это одно из названий № 16 «Образ современного спорта» («Тренировки», «Победители»).

¹³ Из кинофильма «Мужчина и женщина», режиссёр К. Лелуш, композитор Ф. Лей.

го рядов. Форма партитуры носит черты сонатно-симфонического цикла с кодой¹⁴.

В разделе **3.1.3. «"Агония": трагические страницы истории и их музыкальное воплощение»** выявлены стилевые и композиционно-драматургические закономерности кинопартитуры А. Шнитке, фильма Э. Климова, а также его литературной первоосновы – пьесы «Заговор императрицы» А. Толстого и П. Щеголёва. Апеллируя к историческим событиям и фактам, режиссёр и композитор раскрывают современные проблемы и образы, личностный взгляд на историю, фигуру Распутина и его влияние на судьбу России (используют лишь ряд сцен из литературной пьесы). Так, историческая хроника превращается в экспрессивную психологическую драму, которая становится неотделимой от трагической судьбы страны. Известно, что А. Шнитке выделял музыку к фильму «Агония» среди других своих кинематографических работ, поскольку её решение было особым: вся контрастная партитура (более сорока номеров) основана на принципе «звуковых состояний» (А. Шнитке)¹⁵ органичного соединения музыки и шумовых эффектов. Наиболее рельефно в сцене сумасшествия Распутина звучат кластеры тремоло струнных, аккорды tutti оркестра и записанные с натуры звуки мира (птичий гомон, стук колёс, скрип телег, колокольный набат)¹⁶.

Раздел 3.1.4. «"Прощание": картины народной жизни в музыке» обращён к рассмотрению весьма своеобразной киномузыкальной партитуры, созданной композитором для фильма, который начинала делать Л. Шепитько и за-

¹⁴ Экспозиция (№ № 1-4) репрезентирует основной образ и тему фуги, второй раздел (№ № 5-10) предстаёт в виде коллажного скерцо. Третий (№ № 11-13) – объединённый лирическим настроением – мог бы выполнять функцию медленной части. В развёрнутом финале (№ № 14-17) утверждается тема *современного спорта*. Два последних номера можно уподобить коде, в которой словно рассыпаются и истаивают темы-образы партитуры.

¹⁵ Шнитке А. «Не надо заботиться о чистоте средств...» // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С. 106.

¹⁶ Художественные идеи киномузыкальной партитуры «Агония» Шнитке затем получают развитие в целом ряде крупных произведений композитора. Напомним, что танго зазвучит в Concerto grosso №1, а затем будет «спроецировано» на текст оперы «Жизнь с идиотом». В Фортепианном квинтете (вторая часть), над которым Шнитке работал в первой половине 1970-х годов, особое место займет жанр вальса. Тема смерти, напоминающая об «Агонии», будет звучать во Втором виолончельном концерте, созданном в 1990 году. Можно найти и много других аналогичных примеров воссоздания композитором контрастного мира образов при помощи жанров, составивших основу музыкальной драматургии фильма «Агония».

вершил Э. Климов на основе «деревенской» прозы В. Распутина (повесть «Прощание с Матёрой»). В партитуре к фильму, состоящей из двадцати шести номеров, первые семнадцать представляют собой нотную запись импровизаций ансамбля «Астрей»¹⁷.

Второй раздел (№ № 18-25) – собственно музыка Шнитке, представленная в виде масштабных номеров с близкими по характеру темами *«возгласов» и прощания* которые развёртываются полифонически в разных тембровых вариантах. Указан большой состав симфонического оркестра с расширенной группой ударных инструментов (маримба, вибрафон, колокол), включением челесты, клавесина, органа, фортепиано и смешанного хора.

В разделе **3.2. Фильм «"Шестое июля" Ю. Карасика: революционная тема и её музыкальное воплощение»** анализируется кинопроизведение, в котором на первом плане находятся образы истории, революции и её вождя – В. И. Ленина. Специфика картины определила и её музыкальный ряд: он основан на развитии важных лейттем, характеризующих события *революционного переворота*, и лейтмотива *времени*. Фильм постепенно «насыщается» музыкой (за кадром)¹⁸, которая выходит едва ли не на первый план в кульминационной зоне, расположенной в точке золотого сечения («Латышская дивизия»).

В целом партитура Шнитке представляет собой развёрнутую симфонизированную композицию, вырастающую на основе принципа монотематизма. «Увертюра» (№ 1) и «Финал» (№ 17 и № 18 «Финал 2») образуют смысловую арку, в которой представлены обе лейттемы партитуры (и фильма).

Четвёртая глава «Претворение образов русской литературы в музыке к фильмам А. Михалкова-Кончаловского, Ю. Карасика, И. Таланкина» посвящена изучению киномузыкальных партитур композитора к фильмам крупных режиссёров на сюжеты А. Чехова и Л. Толстого. Подчёркнуто, что благодаря работе в кино, композитор близко соприкоснулся с русской класси-

¹⁷ В партитуре указано имя Вячеслава Артёмова, как автора импровизаций. Фрагменты краткие: они занимают всего три нотных листа. Во все номера включён только один аккорд с глиссандирующими распевами. Размер не указан, преобладает медленный темп. Особый интерес представляет состав инструментального ансамбля: канон (армянский инструмент), тар, гитара, кяманча, пандури, чонгури, чунири, блокфлейты, дудук, колокольчики, колокола, нагара, тарелка, там-там и хор.

¹⁸ Музыка в кадре сведена к минимуму.

кой (А. Пушкин, Л. Толстой, А. Чехов) и с произведениями многих своих современников (В. Астафьев, О. Берггольц, Ю. Бондарев, В. Гроссман, В. Панова, В. Распутин). Обращение к сюжетам классических литературных произведений дало возможность композитору глубоко проникнуть в существо сложнейших психологических коллизий, акцентировать внимание на важных проблемах человеческой жизни.

Сделана попытка рассмотреть поэтику чеховских произведений, их характерные свойства в связи с работой Шнитке над воплощением идей русского писателя и драматурга в современном киноискусстве, изучены подходы к их раскрытию на примере анализа двух рукописных партитур: к фильмам «Дядя Ваня» и «Чайка».

Отмечено, что Шнитке оказались чрезвычайно близкими манера чеховской прозы, свойственные ей неспешное развёртывание сюжета, своеобразное течение времени в пьесах, трактовка пространства как многомерного и постоянно расширяющегося. Шнитке роднит с Чеховым то, что оба они в силу своего душевного склада сострадают своим героям – порой странным, потерянными в жизни, непонятым. Собственно в этой связи партитуры Шнитке к чеховским сюжетам фильмов – пронзительно личностные, лаконичные, с особенным ощущением тишины и значимости каждого звукового «момента», как авторского «слова». Подчёркнуто, что партитуры к фильмам на чеховские сюжеты составили своего рода макроцикл, в котором смысловой кульминацией является музыка к фильму «Дядя Ваня», погружающая зрителя=слушателя в особый мир «чеховского времени», и, в то же время, поднимающаяся над визуальным рядом, становясь его лаконичным резюме.

В разделе **4.1. «"Дядя Ваня" А. Чехова: тема одиночества»** последовательно рассмотрены особенности трактовки чеховских образов в фильме и кинопартитуре. Подчёркнуто, что партитура весьма лаконична – включает только 7 номеров, причём последний номер (он же «Эпилог») не вошёл в фильм. Подробно изучены все составляющие партитуры, выявлена особая роль Увертюры, в которой представлен основной музыкальный материал: «музыка фортепианного концерта» (название Шнитке) и хорал. Будучи кульминацией увертюры, именно хорал становится смысловым центром всей композиции: его образ, раз-

виваемый в последующих эпизодах, углубляет визуальный ряд, вскрывает подтекст, раскрывает его вневременную значимость. Речь идет и о том, как благодаря музыке пронзительно выявлена трагическая составляющая кинопроизведения, а также как своеобразно использовал композитор возможность соединения сугубо авторской музыки и цитат, квазицитат, объединённых в полистилистический внешний ряд фильма.

В разделе **4.2. «*”Чайка” А. Чехова: мечта и действительность*»** акцентируется внимание на драматургических особенностях пьесы, характере её воплощения в фильме Карасика и в партитуре Шнитке. В результате анализа выявлено, что кинопартитура и музыка в фильме «Чайка» – это два близких, но не одинаковых текста. Рукописная партитура – развёрнутое полотно из восемнадцати номеров, свидетельствующая о том, что композитор предполагал насыщенное музыкальное содержание фильма и создал симфонизированную композицию с экспозицией, разработкой тем и кодой-«просветлением». Он использовал возможности лейтмотивов, особенно лейтмотива *судьбы*, который пронизывает всю партитуру, а также свойственного ему принципа противопоставления образных сфер, вырастающих из одного тематического ядра. Словно бы отвечая «новым формам», о которых идёт речь в пьесе Чехова, Шнитке включает алеаторический эпизод (ограниченная алеаторика): ритмическое *ostinato* ударных инструментов, отдельные звуки маримбы и тарелок с вкраплением напряжённых интонаций деревянных духовых инструментов, которые звучат неожиданным диссонансом в музыкальной кинопартитуре (№ 11 «Театр»). Музыка Шнитке в фильме многое договаривает, досказывает, особенно в моменты «остановки действия».

В разделе **4.3. «*”Отец Сергей” Л. Толстого: духовные искания человека*»**, следуя многоступенчатому принципу анализа, показаны основные методы и приёмы режиссёра и композитора в воссоздании основной идеи и образного мира повести писателя. Контрастное сопоставление внешнего и внутреннего планов оказывается действенным приёмом в драматургии кинопартитуры Шнитке. Атрибуты дворцовой жизни (полонез, мазурка, кавалерийский марш, туш), фольклорный эпизод («Масленица») словно обрамляют символы духов-

ного возрождения героя (монологи, «Глас»), которые являются центром сюитно-симфонической композиции.

Отмечена особая роль темы вальса, созданного Л. Толстым, который Шнитке использует в Увертюре, Финале и Эпilogе партитуры, образуя тем самым тематическую и смысловую арку.

В **Заключении** диссертации обобщены результаты исследования и сформулированы основные выводы. Подтверждена мысль, что киномузыка Шнитке представляет *самостоятельную художественную ценность*. Выделенные в исследовании периоды-десятилетия работы Шнитке в кино ярко отражают процесс формирования и становления творческого метода композитора, принципы создания им музыки для различных фильмов: от интуитивных находок к возможностям полистилистики, созданию многостилевых полотен и раскрытию основ моностилистики.

Подробный анализ киномузыкальных партитур Шнитке позволил выявить основополагающие принципы работы композитора в кино и сделать следующие обобщения.

1. Киномузыка является важной составляющей отечественной культуры второй половины XX века, образуя вместе с фильмами крупных режиссёров, вошедшими в «золотой фонд» киноискусства, сложное единство высокого духовно-нравственного содержания, что подтверждается тем, что в киномузыкальных партитурах Шнитке раскрыт *широкий круг образов*, связанных с современным авторским подходом к воплощению вечных проблем *жизнь и смерть; прошлое в настоящем; личность и время; художник и общество*. Значимой в киномузыкальном творчестве Шнитке оказалась тема *смысла человеческого существования*. Резюмировано, что музыка Шнитке в художественных фильмах – волнующая и значительная часть наследия композитора – является крупным явлением искусства XX века.

2. Киномузыка занимает особое место в творчестве Шнитке и раскрывает новые его грани. Среди них – обращение композитора к фольклору на уровне цитирования и стилизации: фольклорные темы Шнитке отдаляет от своего образа, превращая их в материал для инструментального развития; он использует и характерные свойства джаза. Расширяя стилевое поле кинопартитур,

мастер обращался не только к цитированию, но и аранжировке и обработкам песен разных авторов. Важно, что в «окружении» разных стилевых «вставок» всегда ясно очерчен собственный музыкальный почерк композитора, что позволяет говорить о проявлении его моностиля в киноработах разных периодов творчества. Отмечены многочисленные образно-тематические связи между произведениями академических жанров Шнитке и его киномузыкой.

3. На многочисленных примерах показано, что в киномузыкальных партитурах претворены традиции и новые свойства музыкального театра и инструментальных (симфонических) жанров. Конфликтный тип драматургии является преобладающим в киномузыкальных композициях автора; композитор склонен раскрывать главное содержания в увертюре (вступление), обобщать смысловые идеи в развёрнутых Largo и оставлять финал открытым (несмотря на эффект репризы-коды).

4. Для характеристики киномузыкальных образов Шнитке использует лейтмотивную систему, которая играет важную роль в драматургии и композиции киномузыкальных произведений. Отмечено разнообразие жанровых и композиционных особенностей партитур: кино-симфонические и киномузыкальные драмы, киномузыкальные поэмы, партитуры гротескно-символического плана.

5. Кинопартитуры Шнитке содержат интереснейшие образцы использования особых приёмов игры на инструментах симфонического оркестра, включения современных электронных, старинных, народных инструментов. Воплощая драматические образы в киномузыкальных партитурах, Шнитке апробировал обширный арсенал выразительных средств современной музыки (алеаторики, сонористики, додекафонии, конкретной, электронной музыки), а также полифонические приёмы, в том числе многоголосные микроканоны.

Список опубликованных работ по теме диссертации

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Мухамадеева, А. Ф. Документальная поэтика: о музыке А. Шнитке к фильму Э. Климова «Спорт, спорт, спорт» // Театр. Кино. Живопись. Музыка. Ежеквартальный альманах. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – № 4. – С. 135-145 (0,4 п.л.).
2. Мухамадеева, А. Ф. «Чайка»: чеховские образы в киномузыке А. Шнитке // В мире научных открытий. – Красноярск: Научно-инновационный центр, 2012. – № 4.3 (28). – С. 298-317. (0,5 п.л.).
3. Мирошкина, А. Ф. Война и «три цвета времени жизни» (о фильмах И. Таланкина с музыкой А. Шнитке) // Музыкальная академия. – 2015. – № 4. – С. 145-146 (0,6 п.л.).
4. Мирошкина, А. Ф. История и современность: «Агония» (о фильме Э. Климова с музыкой А. Шнитке) // Театр. Кино. Живопись. Музыка. Ежеквартальный альманах. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2015. – С. 195-205 (0,3 п.л.).

Другие публикации:

5. Мухамадеева, А. Ф. Идея художественного синтеза в музыкальной культуре России XX века // Актуальные проблемы теории и методики современного музыкального искусства и образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «Оренбург. гос. ин-т искусств», 2006. – С. 71-77. (0,3 п.л.).
6. Мухамадеева, А. Ф. Музыка А. Шнитке в фильме «Прощание» Л. Шепитько-Э. Климова: трагедия народной жизни глазами режиссёров и композитора // Культура, искусство и образование провинциальной России в контексте истории: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2007. – С. 233-239 (0,4 п.л.).
7. Мухамадеева, А. Ф. Поэзия и трагедия народной жизни (о фильме «Прощание» Л. Шепитько-Э. Климова с музыкой А. Шнитке) // Из наследия отечественных композиторов XX века. Сб. статей по материалам творческих собраний молодых исследователей. – М.: РОО «Союз московских композиторов», 2007. – Вып. 7. – С. 130-143. (0,6 п.л.).

8. *Мухамадеева, А.Ф.* Визуальные кинопартитуры А. Шнитке: некоторые вопросы методологии исследования // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ИПК ГОУ ОГУ, 2008. – Вып.3. – С. 53-60. (0,3 п.л.).
9. *Мухамадеева, А.Ф.* «Вступление в жанр» (о музыке А. Шнитке к фильму «Вступление» И. Таланкина) // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ИПК ГОУ ОГУ, 2008. – Вып.4. – С. 86-92. (0,3 п.л.).
10. *Мухамадеева, А.Ф.* Вечная современная тема *жизнь/смерть* (о музыке А. Шнитке к фильму «Звездапад» И. Таланкина) // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественно образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ИПК ГОУ ОГУ, 2008. – Вып.5. – С. 247-255. (0,4 п.л.).
11. *Мухамадеева, А. Ф.* «Дядя Ваня»: от пьесы А. Чехова к драматургии А. Михалкова-Кончаловского и к музыкальной партитуре А. Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. – М: Композитор, 2008. – Вып. 6. – С. 79-91. (0,6 п.л.).
12. *Мухамадеева, А. Ф.* Альфред Шнитке: «обращение к Толстому продиктовано для меня потребностью нравственной» // Школа молодого исследователя. Материалы выступлений на научных конференциях в Союзе московских композиторов. – М.: Изд-во «Союз московских композиторов», 2008. – С. 127-142 (0,6 п.л.).
13. *Мухамадеева, А. Ф.* «Музыка способна служить как бы незримой опорой...» (о музыке А. Шнитке к кинофильму И. Таланкина по одноименной книге О. Берггольц) // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ИПК ГОУ ОГУ, 2009. – Вып. 6. – С. 106-117. (0,6 п.л.).

14. *Мухамадеева, А. Ф.* Поэтика киномузыки А. Шнитке (на примере его музыки к военной кинотрилогии И. Таланкина // «Альфреду Шнитке посвящается...». – М : Композитор, 2009. – Вып.7. – С. 265-277. (0,6 п.л.).

15. *Мухамадеева, А. Ф.* А. Шнитке – А. Чехов: о музыке А. Шнитке к фильму «Чайка» Ю. Карасика // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ОГУ, 2011. – Вып. 10. – С. 192-199. (0,3 п.л.).

16. *Мухамадеева, А. Ф.* Притча в старинном стиле: о музыке А. Шнитке в фильме Э. Климова «Похождения зубного врача» // Искусствознание: теория, история, практика. Научно-практический журнал. – Челябинск: Изд-во ГБОУ ВПО «ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского», 2012. – № 2 (03). – С. 31-34. (0,2 п.л.).

17. *Мирошкина, А. Ф.* «Шестое июля»: грани художественной правды // Школа молодого исследователя. Сб. науч. трудов. По материалам конференций в Союзе московских композиторов в 2014 году. – М.: ООО «Издательство РИТМ», 2015. – С. 74-77. (0,2 п.л.).

18. *Мирошкина, А. Ф.* «Выбор цели»: кинотекст и его интерпретация Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. – М.: Композитор, 2016. – Вып. 10. – С. 153-161. (0,4 п.л.).

19. *Мирошкина, А. Ф.* Музыкальные образы экрана и литературный первоисточник (И. Таланкин – А. Шнитке) // Эстетика звука на экране и в книге. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – М.: ВГИК, 2016. – С. 225-240. (0,5 п.л.).

Общий объём публикаций 7,9 печатных листов.

МИРОШКИНА Альфия Фаритовна

**КИНОМУЗЫКА АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ:
ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ**

17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Тираж 100 экз., формат 84х108/16, Ус.п.л. 2,94

Заказ № К-802

Подписано в печать 31.03.2017 г.

Отпечатано: ИП Востриков П.В.

460000, г. Оренбург, ул. Рыбаковская, 100

Тел.: (3532) 25-33-60, 93-81-12

www.rapoliart.ru, e-mail: rapoliart@gmail.com